

Arbeit am Mythos

Im Gespräch: Martin Geck

Die Fragen stellten Bernd Heyder und Johannes Jansen



Martin Geck

Foto: Rott.

›Wenn der Buckelwal in die Oper geht‹ heißt eines seiner Bücher. Ungewöhnlich auch der Untertitel: ›33 Variationen über die Wunder klassischer Musik‹. Das klingt fast ein wenig reklamehaft, jedenfalls nicht nach trockener Wissenschaft. Dabei gibt es Weniges, das so mit Fachwissen gesättigt ist wie die Musikbücher von Martin Geck. Nur trocken sind sie eben nicht, und das unterscheidet sie von den meisten anderen. Sein ›Mozart‹ schaffte es sogar auf die SPIEGEL-Bestsellerliste. Aber Geck ist keiner, aus dem es einfach so herausprudelt, sondern ein nachdenklicher Mensch, der sich das Staunen über die Wunder der Musik bewahrt hat und auch nach einem an Erkenntnissen reichen Forscherleben – in diesen Tagen feiert er seinen 75. Geburtstag – eingesteht, dass ihm Bachs Goldberg-Variationen immer noch ein Buch mit sieben Siegeln sind.

CONCERTO: Seit mehr als fünfzig Jahren sind sie als Musikwissenschaftler und je länger, je intensiver, als Buchautor tätig. Was treibt Sie an?

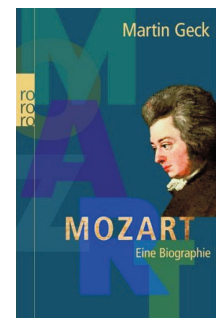
GECK: Ich habe immer wissen wollen, warum Musik so klingt, wie sie klingt. Und das hatte Gründe: Wenn ich mich allzu emotional auf Musik einließ, kriegte ich Angst. Angst, von etwas Fremdem überwältigt zu werden. Insofern habe ich Musik wie einen unbegriffenen Mythos gehört, und so ist das bis heute geblieben. Gegen Beängstigung hilft Fragen. Warum ist Musik so, wie sie ist, und warum ist sie in einer Zeit so geschrieben worden und in einer anderen Zeit anders, von dem einen Individuum so und von dem anderen so? Auf diese Weise wollte ich mich mit dem jeweiligen Musikwerk identifizieren und diese Fremdheit überwinden. Solche Identifikation ist am ehesten möglich, wenn man etwas über ein Musikwerk weiß, und so ist in mir die Idee erwachsen, Musikwissenschaft zu studieren. Eines ist mir dabei allerdings sehr schnell klar geworden: Die bloße Analyse der Struktur vermag diese Fragen nicht zu beantworten. Man muss sich mit dem gesamten geschichtlichen, gesellschaftlichen und individuellen Umfeld des Komponisten und der Zeit beschäftigen.

CONCERTO: Der Einstieg war die geistliche Vokalmusik des 17. Jahrhunderts, speziell Dietrich Buxtehude. Wie kam es dazu, und wie setzte sich dieser Weg dann fort?

GECK: Ich komme aus einem evangelischen Pfarrhaus und bin in meiner Heimatgemeinde Recklinghausen schon früh mit der Musik Buxtehudes in Berührung gekommen. Ich habe sie dann nicht nur selbst gesungen und gespielt, sondern auch gespürt, dass aus dem Klang dieser Musik, unabhängig von den Texten, eine spezifische Frömmigkeit spricht, eine ganz andere, als sie aus der Musik eines Schütz oder Bach spricht. Und ich fragte mich. Was für eine Frömmigkeit? Bei der Gelegenheit bin ich zum ersten Mal auf den Begriff und die geschichtliche Kategorie des Pietismus gestoßen. Ich habe – das kann ich wirklich so sagen – wie in einer blitzartigen Erkenntnis diese beiden Dinge kurzgeschlossen, und mir war klar: Hierüber will ich meine Doktorarbeit schreiben. Friedrich Blume, zu der Zeit einer der angesehensten Musikwissenschaftler und Spezialist für Buxtehude, lehnte mein Vorhaben ab und sagte, dass ihn das nicht interessiere – im übrigen beginne der Pietismus erst im 18. Jahrhundert –, er könne sich aber gerne ein anderes Buxtehude-Thema für mich überlegen. Das habe ich liebenswürdig abgelehnt und bin zu Hans Albrecht gegangen, der auch in Kiel lehrte. Bei ihm fand ich ein offenes Ohr. Seither geht es mir eigentlich immer darum, zu überlegen, wie sich ein bestimmtes Lebensgefühl, das mir aus der Musik entgegen schlägt, in dieser Musik nachweisen lässt. Dabei ist dann auch die Analyse der Strukturen wichtig, doch wiederum nur in übergeordneten Zusammenhängen. Der Weg hin zu Bach war dann fast zwangsläufig. Die Fragen waren noch interessanter, denn seine Musik ist in vieler Hinsicht vielschichtiger und intellektueller; in den so genannten Spätwerken geht das regelrecht in die Abstraktion. Buxtehudes Musik ist unmittelbarer, fröhlicher, sinnlicher, man kann natürlich auch sagen: naiver. Wenn man sich bestimmte Fugenthemen Buxtehudes ansieht, sind sie fast wie Kinderlieder. Dafür war er sich nicht zu schade.

CONCERTO: Welche Bedeutung hatte in den Anfangsjahren Ihrer musikwissenschaftlichen Tätigkeit der Begriff Aufführungspraxis?

Die Musikwissenschaft ist unsicher geworden, wohin sie gehen soll.



GECK: Für Blume spielte er keine große Rolle. Man war gewohnt, sich mit dieser Frage im Zusammenhang mit der ›Jugendmusikbewegung‹ zu beschäftigen, die ja in der Aufführung älterer Musik ihre Erfüllung gefunden hatte. Viele Vertreter der Musikwissenschaft in den 1950er Jahren, jedenfalls wenn sie aus dem evangelischen Lager waren, fußten in dieser Jugendmusikbewegung. Insofern gehörte das Musizieren wie selbstverständlich zum Betrieb, aber es war keine existenzielle Frage. Es gab auch ein Collegium musicum in Kiel, das eine Zeitlang von Blume geleitet wurde, wie es damals eben üblich war. Mich hat jedoch schon immer die Frage gefesselt: Wie war die jeweilige Aufführungssituation, wie hat das geklungen, in welchem Zusammenhang ist das zu sehen? Im Blick auf einzelne Abendmusiken Buxtehudes zum Beispiel war da ein szenisches Moment, so etwas wie eine geistliche Oper für die Lübecker. Das war mit einem Schulchor und unmotivierten Ratsmusikern unaufführbar, man benötigte vielmehr Virtuosen, die das nicht nur aufführen, sondern auch andeutungsweise szenisch gestalten konnten. Dieses opernhafte Moment passte nicht zum Pietismus, und so gesehen gehörte Buxtehude auch nicht zum Pietismus. Er war ein Pragmatiker, dem es wichtig war, sein Publikum zu finden.

CONCERTO: Stichwort ›Publikum‹: Sie sind einer der wenigen Fachwissenschaftler, die keine Berührungängste mit dem Populären haben. In der deutschen Musikwissenschaft stehen Sie damit fast allein ...

GECK: Ich war immer leicht abgestoßen vom Hochmut des Faches. Er war nicht überall zu finden, aber er war da, und ich sah darin eine Schwäche derer, denen klar ist, dass sie eigentlich nicht viel über Musik in ihrer ganzen Fülle zu sagen haben. Oft schien es mir, sie redeten über Phänomene, die in unserer Wahrnehmung von Musik gar keine Rolle spielen. So hatte ich früh das Gefühl, dass es wenig Sinn hat, nur für die Zunft zu schreiben. Diese Zunft ist recht klein, gelegentlich auch eng, und ich will doch gelesen werden! Deswegen war es für mich eher selbstverständlich, nicht nur ›fachliche‹ Aufsätze, sondern auch gut lesbare Bücher zu schreiben, auch wenn das manchen ›Zünftlern‹ als Anbiederung erschien.

CONCERTO: Immerhin haben Sie als Buchautor einen Literaturpreis erhalten. Hat sich die Einstellung des Faches geändert, hat sich die Musikwissenschaft geöffnet?

GECK: Gewiss, aber die Frage ist – wohin. Der deutschen Musikwissenschaft ging es ursprünglich um eine Glorifizierung des nationalen Erbes. Diese Geschäftsgrundlage ist verlorengegangen, und nun ist sie auf der Suche: Unter welchen Aspekten sollen wir uns in Zukunft mit Musik beschäftigen? Ich bin in gewissem Sinne in der glücklichen Situation, noch in der ursprünglichen Tradition zu stehen: Ich untersuche die nationale Grundlage, nur eben kritisch, und so weiß ich, wo für mich das Zentrum liegt. Insgesamt aber ist die Musikwissenschaft unsicher geworden, wohin sie gehen soll. Sie muss fürchten, nur noch ein Schattendasein innerhalb der Marketing-Abteilung eines Großkonzerns ›Musik AG‹ zu fristen und von entsprechenden Aufträgen zu leben – eine Vorstellung, bei der sich die Finanzmanager unserer Bachelor-Produktionsstätten, die den Titel Universität oft nur noch pro forma verdienen, natürlich die Hände reiben. Das macht mir Sorgen, weil der Geist auf der Strecke bleibt. Auf Musik bezogen: Viele Menschen wollen Musik nicht nur hören, sondern auch bedenken, um sie danach neu zu hören und neu zu bedenken. Das ist ein bestän-

diger Kreislauf, der nicht nur mein Denken und Handeln bestimmt, sondern auch das vieler Musikliebhaber, die man in ihrer Wahrheitssuche nicht unterschätzen soll. Natürlich gibt es nicht die Wahrheit über die h-Moll-Messe, über Gustav Mahlers *Siebte* oder den *Überlebenden aus Warschau* von Arnold Schönberg. Doch es gibt sowohl kollektive als auch subjektive Wahrheiten, die ausgesprochen werden möchten und diskutiert werden sollten, damit ›ernste‹ Musik, die ja den Diskurs geradezu herausfordert, nicht zur Klangkulisse verkommt und allein nach ihren Event-Qualitäten gemessen wird. Es mag vielleicht dem Erfolg von Bayreuth nutzen, wenn es sich von Event zu Event hangelt – neuestens mit Wim Wenders als nächstem Ring-Regisseur. Doch erklärt uns das die Bedeutung Wagners?

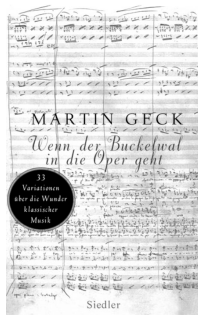
CONCERTO: Mit Richard Wagner haben Sie ein Feld beackert, auf dem der von Ihnen angesprochene Aspekt des Nationalbewusstseins stärker im Vordergrund steht als bei allen anderen Komponisten. War es ein weiter Weg von Buxtehude über Bach dorthin? GECK: Das war mein erster richtiger Job, und ich war froh, ihn zu bekommen. Ich fand es auch sehr interessant, dahin zu wechseln. Es ging um die Anfänge der Richard-Wagner-Gesamtausgabe, die an der Akademie der Schönen Künste in München angesiedelt war, wo ich sehr viel Freiraum hatte. Zunehmend hat mich Wagner unter den verschiedensten Gesichtspunkten fasziniert – ohne dass ich zum Wagnerianer geworden wäre. Aber mein nächstes Buch wird ihm gewidmet sein.

CONCERTO: Wie bewerten Sie die Frage nach der Aufführungspraxis bei Wagner? Lässt die Bewältigung des Wagner-Erbes in Bayreuth so etwas zu? Fänden Sie es überhaupt interessant?

GECK: Ich stelle es mir spannend vor, die *Tannhäuser*- oder *Lohengrin*-Musik auf zeitgenössischen Instrumenten zu hören. Was die Blechbläser angeht, gilt das z. B. für das Nebeneinander von Natur- und Ventilinstrumenten. In der Einleitung zum 3. *Tannhäuser*-Akt lässt Wagner das 2. Ventilhorn mit einem chromatischen Motiv aus dem Pilgerchor einsetzen, um die anschließende Sequenz vom 2. Waldhorn ausführen zu lassen, während eine weitere Sequenz dem 1. Ventilhorn anvertraut ist. Das führt zu einer kontinuierlichen Umfärbung des Klanges und zu dem Eindruck, dass die Stimmung der Szene auf subtile, schwer fassliche Weise changiert. – Doch soll man wegen solcher Feinheiten ein ganzes großes Wagner-Orchester umpolen? Dann wird irgendwann einer auf die Idee kommen, Furtwänglers *Ring* orchestral nachzustellen!

CONCERTO: Wie wichtig ist Ihnen das Thema Aufführungspraxis überhaupt, welchen ›Mehrwert‹ schafft in Ihren Augen die Verwendung alter Instrumente?

GECK: Die moderne Musikwissenschaft mit Philipp Spitta und Gustav Jacobsthal als Vätern hat sich zwar von Anfang an mit aufführungspraktischen Fragen beschäftigt, gleichwohl gibt es auch hier bis in die Gegenwart eine Tendenz, Essenz und Struktur des ›Werks‹ gegen dessen Aktualisierung auszuspielen. Man muss da gar nicht an die extreme Position von Adorno erinnern, der in der Streitschrift ›Bach gegen seine Liebhaber verteidigt‹ von ›bettelhaften Schulchören‹ sowie ›schrillen und hüstelnden Barockorgeln‹ spricht und zu bedenken gibt, dass Bach für uns möglicherweise »uninterpretierbar« geworden sei. Auch ein so abwägender Forscher wie Stefan Kunze sieht es als Aufgabe der Wiedergabe eines Musikwerks an, den »im Tongefüge beschlossenen musikalischen Sinn« zu realisieren. Er geht also wie selbstver-



Zu den Ursprüngen zurückkehren zu können, ist eine Illusion.

ständiglich davon aus, dass dieser ›Sinn‹ in der Struktur vorgegeben sei und durch die Interpretation nur zum Vorschein gebracht werde. Das erinnert an Platons Ideenlehre, derzufolge die sinnliche Welt gegenüber den hinter ihr stehenden Ideen das Minderwertige sei. Es erinnert auch an Hegels Vorstellung von Kunst als dem »sinnlichen Scheinen der Idee«, und es entspricht – um in die Gegenwart zu springen – den Vorstellungen der Dahlhaus-Ära, die zwar Interpretationsforschung zuließ, jedoch den Königsweg des Faches Musik in der Analyse sah. Da war sogar der alte Spitta im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts weiter! Nach seiner Auffassung hatte der Gelehrte dem reproduzierenden Künstler Anregungen zu geben, sich danach aber zurückzuziehen: »Sonst bleibt die Kunstwelt der Vergangenheit den gegenwärtigen Geschlechtern so stumm, wie sie es ohne die Arbeit der Wissenschaft ebenfalls gewesen wäre.«

CONCERTO: Nun sind ja die Zeiten vorbei, in denen die Musikwissenschaft eine Art Deutungshoheit in Sachen historische Aufführungspraxis beanspruchte ...

GECK: Das hat zwei Ursachen. Zum einen gibt es inzwischen viele Interpreten ›alter‹ Musik, die musikwissenschaftlich höchst kundig sind. Ich denke da an Joshua Rifkin, der ja gleichermaßen Musikwissenschaftler wie Künstler ist. Zum anderen hat sich die Musikwissenschaft in deutscher Tradition – teils nolens, teils volens – von dem Konzept einer Strukturforschung als dem eigentlichen Hauptgebiet des Faches weitgehend verabschiedet. Man zweifelt an der Möglichkeit, nach ›Sinn‹ und ›Essenz‹ von Musikwerken zu fragen, oder findet dies nicht einmal wichtig. Vordringlich erscheint – und das entspricht dem Zeitgeist – die Frage ihrer Präsentation auf einem heißumkämpften Markt, dem die Subventionen zunehmend ausgehen. In dieser Konkurrenzsituation werden Güte und Originalität von Aufführungen und Einspielungen noch existenzieller, als sie es schon immer waren.

CONCERTO: Was hat das vergangene Jahrhundert, das ja auch ein ›Jahrhundert der Alten Musik‹ war, in dieser Hinsicht an Sinnanreicherung erbracht?

GECK: Trotz gewaltiger Fortschritte der musikhistorischen und speziell aufführungsgeschichtlichen Forschung, trotz des kundigen Nachbaus der alten Instrumente, trotz aller historisch-kritischen Editionen bezweifle ich, dass wir dem ›Sinn‹ von Bachs Musik oder derjenigen des Mittelalters viel näher sind, als es Mendelssohn mit seiner ›romantischen‹ Interpretation der *Matthäus-Passion* war oder Wilibald Gurlitt mit seinen nationalistisch-jugendmusikbewegten Perotin-Aufführungen hundert Jahre später. Wir vergessen leicht, dass Mendelssohn fast zwei Jahrhunderte näher an Bach ›dran‹ war, als wir es sind. Sollte das nicht in seiner epochalen Aufführung von 1829 Spuren hinterlassen haben, aus denen inzwischen unsere eigenen blinden Flecke geworden sind? Man darf da nicht nur auf das äußere Klangbild schauen. Wenn wir zu wissen meinen, dass Perotin und Bach wohl kaum so geklungen haben, wie Gurlitt und Mendelssohn sie ihrer jeweiligen Zeit präsentierten, so heißt das noch nicht, dass wir Heutigen dieser Musik näher wären: Besserwissen bedeutet nicht Wissen.

CONCERTO: Eine bestimmte Aufführungspraxis sollte also nicht zur Ideologie werden?

GECK: Es liegt ja im Wesen solcher blinden Flecke, dass man sie selbst nicht sieht. Eine bestimmte Richtung zu kreieren, heißt Strömungen auszublenden, die dem entgegenstehen. Zum

Glück befinden wir uns in einer Zeit des Pluralismus, wo es die verschiedensten Richtungen und die verschiedensten Aufführungspraktiken nebeneinander gibt. Aber zu den Ursprüngen zurückkehren zu können, ist eine Illusion. Es liegt sogar eine Gefahr darin, aber für mich ist sie geringer als die Gefahr, die durch schlampige und unüberlegte Aufführungen entsteht.

CONCERTO: Auch abseits der Musikmetropolen scheinen Musikveranstalter zunehmend auf die historische Aufführungspraxis zu setzen, weil es das Publikum so verlangt ...

GECK: Liegt das wirklich am Publikum, oder sind es nicht in erster Linie die Verantwortlichen, die von vornherein für eine Aufführung mit alten Instrumenten schwärmen und dann auch festlegen, dass die 4. Fassung von Bachs *Johannes-Passion* gegeben wird? Ich weiß nicht, ob das die Zuhörer wirklich interessiert. Ich glaube, das wird überschätzt.

CONCERTO: Wer auch den Bearbeitungen von Busoni etwas abgewinnen kann, gerät bei Bach-Liebhabern heute jedenfalls unter Rechtfertigungsdruck. Kann man gleichzeitig Liebhaber von Aufführungen eines Enoch zu Guttenberg und Joshua Rifkin sein?

GECK: Das ist auf jeden Fall möglich, weil im Endeffekt die Wirkung ja immer noch im Opus, in der Musik liegt, obwohl wir sie nicht zu definieren wissen, weil sich das Wesen nur in der jeweiligen Aufführung zeigt. Zum Glück ist das so. Ich würde nie wie Rifkin sagen: Ich will das nur so aufführen, wie es nach meinem Kenntnisstand bei Bach hätte klingen können. Viele Zuhörer lieben, wenn es klingt wie bei Guttenberg. Und wer weiß, ob sie Bach nicht ebenso nah sind, aber auf einer Ebene, die Rifkin vielleicht zu wenig erreicht?

CONCERTO: Demnach erweist sich Bach auch in ›falscher‹ Aufführungspraxis als ›unkaputtbar‹?

GECK: Das ist ja gerade der Witz und genau der Unterschied gegenüber Musik, die nach unseren üblichen Kriterien auf einem geringeren Niveau ist. Wenn Sie eine Czerny-Etüde schlecht spielen, dann ist nichts mehr von ihr übrig. Man sagt nur: schlecht! Aber wenn Sie eine Bach-Invention schlecht spielen, dann ist immer noch etwas von der Musik zu erahnen.

CONCERTO: Gibt es bei Ihnen neben Bach noch Platz für andere musikalische Hausgötter?

GECK: Das sind vor allem Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert.

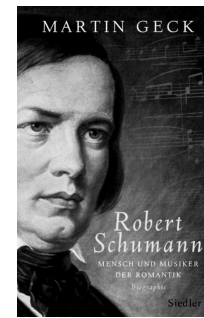
CONCERTO: Robert Schumann, über den Sie Ihr jüngstes Buch geschrieben haben, gehört nicht dazu?

GECK: Ich bin in Hinblick auf Schumann etwas wählerisch. In erster Linie beglücken mich seine Klaviermusik und die Liedzyklen. Zum übrigen Werk habe ich ein ambivalentes Verhältnis. Da erkenne ich gewisse Niveau-Unterschiede, die ich bei Mozart und Schubert viel weniger sehe.

CONCERTO: Musik sei immer ein Glücksversprechen, haben Sie einmal gesagt, und bei Mozart löse es sich sofort ein ...

GECK: Wie bei Schubert. Doch da ist es gleichsam noch Utopie, während dieses Glück bei Mozart oft schon im Augenblick des Erklingens realisiert und unmittelbar erlebbar wird. Dieses Moment ist bei Schumann unterentwickelt. Er sieht oft in Abgründe – aber warum auch nicht? Insofern ist seine Musik wieder wahr, indem sie die Abgründe niemals zudeckt.

CONCERTO: Aus Ihrem Schumann-Buch spricht eine größere Sympathie für Clara Schumann als bei vielen anderen Autoren ...



GECK: Die Sympathie bezieht sich als erstes auf die Ehefrau. Mit so einem schwierigen Mann verheiratet zu sein, wie Robert es gewesen ist, und dies im wesentlichen als Glück zu erleben, das ist für mich etwas Besonderes. Ich habe mich immer über Autoren und noch mehr Autorinnen geärgert, die versuchen, Clara am Zeuge zu flicken. Ob und wo man ihr ›Vorwürfe‹ machen kann, lässt sich nach der jetzigen Quellenlage kaum beurteilen. Ich bewundere sie dafür, wie sie ihr Leben geführt hat, ohne sich aufzugeben: Da ist ihr ein Spagat geglückt. Kritischer hätte ich mich zur Erziehung ihrer Kinder äußern können, wenn das mein Thema gewesen wäre. Sie ist da vielleicht tatsächlich unsensibel gewesen, aber das war auch ihrer Zeit geschuldet.

CONCERTO: Waren Sie selbst ein Wunderkind, wie Clara?

GECK: Ich war überhaupt kein Wunderkind, lediglich in der üblichen Weise ›musikalisch‹, allerdings frühreif, was das Schreiben über Musik angeht. Als mein Bruder ins Studium ging, übernahm ich als Sechzehnjähriger seinen Job, für den Recklinghäuser Lokalteil der *Ruhrnachrichten* zu schreiben. Doch im Gegensatz zu ihm schrieb ich auch über kleine Musikereignisse, etwa über die Konzerte der örtlichen Musikschule. Gleich bei meiner ersten Kritik kam ich mir bedeutend vor, als ich über einige Blockflötenstückchen als ›Musik der Renaissance‹ schwadronierte. Doch ich vergaß das Wichtigste, nämlich die Erwähnung aller Namen der mitwirkenden Schüler und Lehrer. Da gab es gleich zu Anfang einigen Ärger, doch ich lernte schnell, wie der Laden läuft. Später gab es mal ein Konzert, an dem ich selbst als Solist auf der Blockflöte mitwirkte. Die Redakteurin hatte dieses Konzert in ihrer Planung übersehen und bat mich deshalb, nachträglich eine Kritik zu schreiben. ›Aber doch nicht über meine eigenes Konzert ...?!‹ – ›Doch, über dein Konzert, wir bringen das unter Pseudonym.‹ Da ich ein moralischer Mensch bin, habe ich mich mit der Besprechung arg gequält und über mich selbst nur den Satz aufgesetzt: ›Der junge Flötist spielte rund und beweglich.‹ An diesen Wortlaut erinnere ich mich noch nach fast sechzig Jahren. Weil mir auch noch diese Formulierung zu rühmend erschien, bat ich im letzten Moment telefonisch um eine Änderung. Die wurde jedoch nicht richtig übermittelt, so dass am Ende über mein Flötenspiel nur ein kryptischer Satz erschien.

CONCERTO: Haben Sie diese Texte später noch einmal gelesen?

GECK: Ich habe sie längst verloren.

CONCERTO: Wir haben bislang über die Alte Musik und die Romantik gesprochen. Wie ist Ihr Verhältnis zur Neuen Musik?

GECK: Wenn Sie über die Musik von Arnold Schönberg hinausgehen, also in die zweite Hälfte des verflorbenen Jahrhunderts, ist das Verhältnis in erster Linie respektvoll. Natürlich habe ich bestimmte Vorlieben. Ich liebe die Musik von Hans Werner Henze, auch Wolfgang Rihm schätze ich sehr. Ansonsten gilt meine Liebe der Musik, über die ich geschrieben habe. Ich schreibe auch nur über Musik, die ich liebe. Altmodisch, wie ich bin, suche ich in Musik nach einem Sinn, und wenn ich den nur im Klanglichen finde oder in der Verzerrung des Klanges, dann befriedigt mich das nicht. Das ist mir zu beliebig. Ein schönes Stück, bei dem mir die Identifikationsmöglichkeit fehlt, bleibt Klangkulisse: ohne Utopie und ohne Glücksversprechen. Auch wenn mir ein Stück die Antwort verweigert, tue ich mich schwer, darüber zu schreiben. Vor einem Jahr habe ich mich im Mahler-Handbuch über die VII. Sinfonie geäußert, deren Finale so lärmend fröhlich ist, dass darüber viel gerätselt wurde. Man ist immer wieder verblüfft, wie viele Konzerthörer solch ein Finale offenbar vorbehaltlos entgegennehmen. Aber was hat Mahler beabsichtigt, war das so fröhlich gemeint, oder sarkastisch oder ironisch? Für mich ist hier das Ende erreicht: Die Frage bleibt offen.

CONCERTO: Gilt das denn nur für neuere und neueste Musik?

GECK: Natürlich verschließt sich mir oft auch die Musik von Bach. Die *Goldberg-Variationen* etwa sind mir ein Buch mit sieben Siegeln, was die Gesamtkonzeption angeht. So habe ich ergebnislos über die Frage nachgedacht, was das Quodlibet am Ende besagen soll, zumal dieses ja nicht einmal den ›Kehraus‹ bedeutet, da Bach die Aria zu wiederholen wünscht. Doch derlei Rätsel spornen mich an, noch tiefer zu graben. Da ist sie noch einmal: die Arbeit am Mythos. Bachs *Goldberg-Variationen* sind für mich wie ein Blick in eine Urzeit, die ich nicht zu fassen vermag, die mir aber etwas über meine Geschichte erzählt, ohne eine Interpretation zu geben – und das bereitet mir Schauder. Wie sagt doch der alte Goethe: ›Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.‹ Das steht im *Faust*, doch Goethe hätte es auch über das von ihm hochgeschätzte *Wohltemperirte Clavier* sagen können. Sind wir inzwischen viel weiter gekommen?

Kurz notiert ...

(Greifswald) Ein neuer Gesangswettbewerb wird die 65. Greifswalder Bachwoche vom 20. bis 26. Juni 2011 bereichern. Während der Festivalkonzerte bewertet eine Jury Nachwuchssänger aller Stimmlagen. Auf die Gewinner warten Geldpreise in Höhe von 1.000 bis 4.000 Euro. Das Festival steht unter dem Motto ›Engelisch‹ und widmet sich vorrangig Bachs sogenannter ›Engelmusik‹, doch werden in insgesamt 40 Konzerten, Morgenmusiken und Gottesdiensten auch thematisch verwandte Werke wie Alban Bergs Violinkonzert erklingen. Als spirituelles Gerüst des Festivals verstehen sich die täglichen geistlichen Morgenmusiken und Gottesdienste, in denen jeweils eine Bach-Kantate aufgeführt wird. Sängerinnen und Sänger sind im Rahmen kostenloser Mitsingprojekte nach entsprechenden Proben herzlich willkommen. Information: www.greifswalder-bachwoche.de

(Essen) Zum Wintersemester 2011/12 startet an der Folkwang Universität der Künste der deutschlandweit erste Masterstudiengang ›Musik des Mittelalters‹, der sich ausschließlich mit der Vokal- und Instrumentalmusik des Mittelalters beschäftigt und vier Semester umfasst. Voraussetzung für die Zulassung sind ein abgeschlossenes Studium der Musik oder der Musikwissenschaft sowie der Nachweis künstlerischer Eignung im gewählten vokalen oder instrumentalen Schwerpunktfach. Zur praktischen Ensemblearbeit werden ergänzend die musiktheoretischen und liturgisch-historischen Grundlagen sowie lateinische Psalmodie vermittelt. Der Studiengang steht unter der Leitung von Prof. Dr. Stefan Klöckner und Maria Jonas; weitere renommierte Lehrende kommen projektweise hinzu. Information: *Institut für Gregorianik der Folkwang Universität der Künste*, www.folkwang-uni.de